

Indonesian Journal of Arabic Studies, Vol. 3 Issue 2, November 2021
Avaliable online at: http://www.syekhnurjati.ac.id/jurnal/index.php/ijas/index
DOI : **10.24235/ijas.v3i2.8374**
Published by Departement of Arabic Language and Literature, Faculty of Adab, IAIN Syekh Nurjati Cirebon, Indonesia

Features of the Graphic Image in the Novel Season of Migration to the North

ملامح الصورة البيانية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال

Elrashid Yousif Mohamed Abbas rashid57@hotmail.com

The Department of Humanities and Social Sciences
Khalifa University of Science, Technology & Research, Abu Dhabi

• ***Received:*** *23.05.2021* • ***Accepted:*** *11.10.2021* • ***Published online****: 25.11.2021*

Abstract: *This study dealt with the features of the graphic images in the novel Season of Migration to the North by the Sudanese writer Al-Tayeb Salih, in order to reveal the writer's use of the graphic image within the structure of the text of the novel. This study relied on the analytical descriptive approach, as the researcher analyzed the graphic images in the novel, such as: simile, metaphor, metaphor, and metonymy, in addition to referring to the features and purposes of these images. This study attempted to highlight the role of the Sudanese novel in enriching literary studies alongside the Arabic novel, and from what the researcher reached: the multiplicity of graphic images in the novel and its spontaneity and spontaneity, as well as the accuracy of photography that was consistent with the atmosphere of the novel, and its contribution to the interdependence of its texts, and tight coordination. The study also revealed the writer's linguistic skill, and the depth of his experience with life that was linked to its social, political and economic context, in addition to his employment of religious and popular legacies related to people's lives in fictional literature.*

Keywords: *Tayeb Salih, the novel, Season of Migration to the North, The Graphic Image*

الملخص: تناولت هذه الدراسة ملامح الصور البيانية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للكاتب السوداني الطيب صالح، وذلك للكشف عن توظيف الكاتب للصورة البيانية داخل بنية نص الرواية. وقد اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي؛إذ قام الباحث

بتحليل الصور البيانية الموجودة في الرواية مثل: التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية، بجانب الإشارة إلى ملامح هذه الصور وأغراضها. حاولت هذه الدراسة أن تبرز دور الرواية السودانية في إثراء الدراسات الأدبية جنبًا إلى جنب مع الرواية العربية، ومما توصل إليه الباحث: تعدد الصور البيانية في الرواية وتميزها بالعفوية، والتلقائية فضلاً عن دقة التصوير الذي اتسق مع جو الرواية، وإسهامه في ترابط نصوصها، وإحكام تنسيقها. كما كشفت الدراسة عن مهارة الكاتب اللغوية، وعمق تجربته بالحياة التي ارتبطت بسياقها الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، بجانب توظيفه للموروثات الدينية والشعبية المرتبطة بحياة النَّاس في الأدب الروائي، وكذلك أبانت الدراسة عمق ارتباط الكاتب ببيئه الريفية التي نشأ في ربوعها، ذلك الارتباط الذي أثر في مضمون الرواية موضوع البحث.

كلمات دلالية: الطيب صالح، الرواية، موسم الهجرة إلى الشَّمال، التصوير البياني

المقدمة

الطيب صالح، أو "عبقري الرواية العربية" كما جرت تسميته على لسان بعض النقاد، هو أديب وروائي من السودان، ولد في اليوم الثاني عشر من شهر يوليو من العام 1929م وتوفي في ليلة الأربعاء لليوم الثامن عشر من شهر فبراير من العام 2009 م في العاصمة البريطانية لندن . كانت الفترة التي عاشها الطيب صالح ما بين 1929م و2009م حافلة بالكثير والمثير من الأحداث؛حيث بدأ رحلة انطلاقه في هذه الحياة باكرًا عندما انتقل من كرمكول (مسقط رأسه) إلى الخرطوم (عاصمة السودان)؛ لإكمال دراسته الجامعية فحصل على درجة البكالوريوس في العلوم، ثم سافر إلى إنجلترا لدراسة الشؤون الدولية السياسية. تنقل الطيب صالح بين عدة مواقع مهنية؛ إذ عمل في القسم العربي لهيئة الإذاعة البريطانية، وترقّى فيها حتى وصل إلى منصب مدير قسم الدراما، واستقال منها عائدًا إلى السودان؛ ليعمل في الإذاعة السودانية، ثم تركها مهاجرًا إلى دولة قطر؛ ليعمل وكيلاً في وزارة الإعلام القطرية، ومن ثم شغل

منصب المدير الإقليمي بمنظمة اليونسكو في باريس، كما عمل ممثلاً لهذه المنظمة في منطقة الخليج العرب.(Al-Fayyā, 2010)

إن حالة الترحال بين الشرق والغرب والشمال والجنوب أكسبت الطيب صالح خبرة واسعة بأحوال الحياة والعالم، وأهم من ذلك أحوال أمته وقضاياها، وهذا ما وظفه في كتاباته وأعماله الروائية؛ فقد كتب عددًا من الروايات منها: عرس الزين، مريود، دومة ودحامد، ضو البيت، منسي، وموسم الهجرة إلى الشمال التى ترجمت إلى عدة لغات، ومن ثم فقد تم تتويجه بلقب (عبقري الرواية العربية) في العام 2001م، وقد ظل بفضل هذا التتويج محل حب وإعجاب عظيمين من قبل النقاد وجماهير القراء. (Al-Fayyā, 2010)

ويُعدُّ الطيب صالح واحدًا من جيل الحداثيين، الذين خرجوا على رؤية الرواية التقليدية وتقنياتها؛ فقد تجاوز خطابهم الروائي المفاهيم التقليدية حول الرواية في عصورها الكلاسيكية والرومانسية؛ وتداخلت أساليبهم مع تداخلات العالم الخيالي والصوفي والواقعي والتاريخي، مما جعل رواياتهم سواء في حبكتها أو شخوصها، أكثر تعقيدًا وأعمق تركيبًا. فروايته موسم الهجرة إلى الشمال، تصف الصلة بين الشرق والغرب في قصة مصطفى سعيد(بطل الرواية) ذلك الشاب الذي ترك بلده مهاجرًا من أجل العلم منذ الثانية عشرة من عمره متنقلاً ما بين القاهرة ولندن (محطته الأخيرة)، والتي قضى فيها شطرًا من حياته ظانًا أنه جاءها غازيًا لا طالب علم، "نعم يا سادتي، إنني جئتكم غازياً في عقر داركم" (Salih, 1999)، فعاش فيها حياة اللهو والعيث الجنسي ، وبسبب ذلك وقعت بعض الفتيات الأوربيات فريسة له؛ مما أدى إلى انتحار ثلاث منهن، وموت الرابعة مقتولة على يديه، فهي رواية تصور الصراع بين الشرق والغرب، وكذلك نظرة الغرب المتقدم للشرق المتخلف؛ لذا نجدها قد نالت إعجاب الكثيرين.

فهذا الأديب المصري (رجاء النقاش) يعبر عن سر افتنانه برواية موسم الهجرة إلى الشمال قائلاً:" لقد أخذتني الرواية بين سطورها في دوامة من السحر الفني والفكري، وصعدت بي إلى مرتفعات عالية من الخيال الفني الروائي العظيم، وأطربتني طربًا حقيقيًا بما فيها من غزارة شعرية رائعة" (Al-Fayyā, 2010). كما أنّه يصف لغتها بأنها ليست وسيلة لنقل الفكرة أو المضمون فحسب، بل تمثل لُحمة الفكرة وسداتها، فالمفردة فيها مقصودة لذاتها، وفي ذاتها، وذلك بقدر ما تثيره في النفس من رؤى وظلال، وما تبعثه من إيحاءات، فهي لغة ناصعة، مصقولة، مغسولة في نهر الفن المقدس، لغة غنية بالأضواء والظلال، مليئة بالشحنات العاطفية، بعيدة عن التبذير والثرثرة (Al-Fayyā, 2010).

ومن جانب آخر يعبر جابر عصفور عن إعجابه ودهشته، قائلاً: "لا أزال أذكر مشاعر الإعجاب الغامرة التي انتابتني عندما قرأت (موسم الهجرة إلى الشمال) للمرة الأولى، فقد كانت حدثًا استثنائيًا في تاريخ الرواية العربية، وانطلاقًا في آفاق جسورة لإنطاق المسكوت عنه في الثقافة العربية التي لا تزال تقليدية في مجملها؛ فموسم الهجرة رواية بعيدة عن التقليد أو التصنع أو التزمت أو الخوف"، ويتابع عصفور: "لقد طرحت (رواية موسم الهجرة) قضايا الهوية والعلاقة بالآخر، والأصالة والمعاصرة ومكانة المرأة " (Hibi, 2010)، أما محمد وهيبي (2010) يقول عنها:" إنّ الطيب صالح في رائعته موسم الهجرة إلى الشمال، أظهر وعيًا شموليًا لمشاكل المجتمع العربي وقضاياه المختلفة: اجتماعيًا واقتصاديًا وسياسيًا وتاريخيًا، وخاصة في علاقاته الإشكالية مع الآخر، وخاصة الآخر المتمثل بالغرب الإستعماري"

تلك الشهرة وذلك الإعجاب جعلا من الرواية مصدرًا لكثير من الدراسات والبحوث، منها على سبيل المثال: رسالة: المكان في الرواية العربية – أعمال الطيب صالح نموذجاً– لمريم أكبري موسى آبادي، ورسالة "رؤية الموت ودلالتها في عالم الطيب صالح من خلال

روايتي: موسم الهجرة إلى الشمال وبندر شاه، لعبدالرحمن عبدالرؤوف الخانجي، وبحث"التماسك النصي في رواية موسم الهجرة إلى الشمال" لبكري الحاج، ومراد مبروك، وكتاب" شكل التعبير الديني فى روايات الطيب صالح" لإبراهيم محمد زين، و"الأنا والآخر في رواية موسم الهجرة إلى الشمال" للكاتب محمد هيبي، ورامي أبو شهاب في بحثه "الطيب صالح شكلانية الموت: قراءة في موسم الهجرة إلى الشمال بين الاستثناء والامتلاء"، ورسالة "سلوك الرجل والمرأة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال"، لفراس حج محمد، و"علاقة الأنا والآخر في موسم الهجرة إلى الشمال"، لمحمد رُشد، كما أنَّ الناقد إدوارد سعيد جعلها أساسًا لكتابه"فيما بعد الاستشراق"... وغيرها من الدراسات والبحوث والمقالات .

فالطيب صالح كثيرًا ما يعمد في تعبيراته إلى الصور البيانية من: تشبيه، ومجاز، واستعارة، وكناية؛ من أجل إضفاء البهجة والحيوية والجمال على كتاباته، وبما أن الصور البيانية تأتي منوعة وملائمة للحدث والموقف، فهي تؤدي برموزها وأبعادها تفسيرات للنص؛ ففي مشاهد كثيرة من روايته (موسم الهجرة إلى الشمال) يأتي بوصف شخصياتها مقرونًا بوصف المكان ؛ لذا عادة ما تكون هذه الاستعارات، وتلك التشبيهات صورًا يستوحيها الطيب صالح من عناصر البيئة المحيطة به.

فدراسة الرواية لها مكانة في الحياة الأدبية توازي قراءة الرواية نفسها، فالعلاقة بينهما لا يمكن فصلها؛ فكتابتها تجربة نظرية تعبر عن رؤية الكاتب، أما دراستها فنشاط عملي يفسر ويوضح ويجلي تلك الرؤية، ومن هذا المنطلق يستخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على تأصيل الصورة البيانية من خلال ما تفضلت به دراسات النقد الأدبي في إطارها النظري، ومن ثم الكشف عن هذه الصور في رواية موسم الهجرة إلى الشمال. و يهدف هذا البحث إلى إظهار براعة الكاتب في توظيف الصورة داخل بنية نص الرواية، والكشف عن

قدرة الرواية السودانية في إثراء الدراسات الأدبية جنبًا إلى جنب مع الرواية العربية، وإظهار قدرة الصورة البيانية في ترابط نصوص الرواية وإحكام تنسيقها، كما تسعى إلى معرفة تأثير بيئة الراوي في مضمون الرواية، ومعرفة إمكانية توظيف الموروثات الدينية والشعبية المرتبطة بحياة النَّاس في الأدب الروائي.

منهجية البحث

يسلك الباحث في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي ، الذي يقوم على الاستقراء والتتبع لأنماط الصورة البيانية وصولاً لتحليل الملمح الذي ينشده الراوي من خلالها.

نتائج الدراسة وتحليلها

تطورت الرواية العربية خلال القرن الماضي تطورًا ملحوظًا، واستقطبت اهتمام القراء والنقاد على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم، ولم تزد مكانتها إلا تأكيدًا ولاسيما في النصف الثاني من القرن الماضي، كما تنوعت تقنياتها وأساليب كتابتها، واختلفت أشكالها وتعددت أنواعها وتياراتها، حتى صارت تستحق نعتها بديوان العرب الجديد على غرار الشعر الذي ظل ديوان العرب طيلة قرون عديدة (Saeed, 2015).

لقد قاد ذلك التطور في السرد الروائي الباحثين والنقاد إلى التوسع في مصطلحه، فزيتوني يقول:"السردية تعني علم السرد بما هو مختلف عن سواه، وبما هو مؤتلف فيه ومطرد في بناء أسلوبه (Zaraziq, 2015)، وإبراهيم يرى " أن السردية هي العلم الذي يعني بمظاهر الخطاب السردي أسلوبًا ودلالة" (Zaraziq, 2015). والشامي يرى أن الرواية هي الجنس الأدبي الأقدر على إلتقاط الأنغام المتباعدة المتنافرة المركبة المتغايرة الخواص لإيقاع عصرنا، ورصد التحولات المتسارعة في الواقع الراهن (Alshami, 1998)، أما الدكتور طه وادي، فالسرد الروائي عنده "تجربة أدبية يُعبَّر عنها بأسلوب النثر سردًا وحوارًا من خلال تصوير حياة مجموعة أفراد أو

شخصيات يتحركون في إطار نسق اجتماعي محدد الزمان والمكان، ولها امتداد كمي معين يحدد إنها رواية"(Wadi, 2014).

وعند ألبيريس الرواية هي "سرد قصة لا تعدو أن تكون شيئًا من نتاج المخيلة، أو حكاية خيالية"(Albéŗes, 1982)، ويشير إلى أنها كانت في الماضي وسيلة للتسلية، ولكنها أضحت في منتصف القرن العشرين تعبيرًا عن القلق والسرائر والمسؤوليات؛ وبذا صارت تمثل من الناحية الاجتماعية أداة الاتصال الأدبي بين الجماهير المتفاوتة فيما بينها أشدَّ التفاوت، الأمر الذي جعل منها أوسع أزياء التعبير انتشارًا (Albéŗes, 1982)،كما جعل ألبيريس من الرواية مادة دسمة تجد فيها المجتمعات الإنسانية مبتغاها حين قال: " تقدم للجميع المتع الطفولية التي تثيرها القصة المؤثرة والمغامرة والحكاية" (Albéŗes, 1982)، وهي عنده تقوم بدور الكاهن، والمشرف السياسي، وخادمة الأطفال، وصحفي الوقائع اليومية، والرائد، ومعلم الفلسفة، ويري إلبيريس أن قيامها بهذه الأدور هدفه أن تحل محل الفنون الأدبية جميعها.

ومن زاوية أخرى يُنظَر إلى الرواية على أنَّها قصة خيالية نثرية طويلة؛ وهي من أشهر أنواع الأدب النثريّ، الذي يقدم قصصًا شائقة تساعد القارئ –في معظمها– على التفكير في القضايا الأخلاقية والاجتماعية أو الفلسفية، كما يحث بعضها على الإصلاح، ويهتم بعضها الآخر بتقديم معلومات عن موضوعات غير مألوفة، وتكشف جوهَر المألوف، ومنها ما يكون هدفه مجرد الإمتاع والتَّسلية.

التصوير البياني في النقد الأدبي

شغلت دراسة الصورة البيانية ميدانًا واسعًا من اهتمامات النقد العربي قديمًا وحديثًا، واختلفت الاتجاهات بين ناقد متأثر بالتراث العربي وبين آخر حاول الإفادة مما درسه وتوصل إليه النقاد الغربيون بشأن الصورة وأهميتها وعناصر تكوينها، وحاول آخرون التوفيق في موضوع الصورة بين ما خلفه لنا الأجداد من إرث نقدي وبلاغي وبين الدراسات الحديثة عند الغرب ووقوفهم على مسائل مهمة لا غنى للباحث عنها.

ونجد في تراثنا الخالد أوصافًا مختلفة للصورة البيانية، لقد عبر عنها القرآن الكريم في عدة مواضع، منها قوله تعالى:﴿الرَّحْمَٰنُ * عَلَّمَ الْقُرْآنَ * خَلَقَ الْإِنسَانَ * **عَلَّمَهُ الْبَيَانَ**﴾ سورة الرحمن:1-4، فالبيان يعني النطق الذي يتميز به الإنسان دون غيره من المخلوقات على حد قول ابن كثير في تفسيره (Ibn Kaṯīr, 1998)، وفي موضع آخر من سورة آل عمران:﴿ **هَٰذَا بَيَانٌ لِّلنَّاسِ وَهُدًى وَمَوْعِظَةٌ لِّلْمُتَّقِينَ**﴾ سورة آل عمران:138، فذكر الزمخشري أن اللفظ في هذا الموضع من السياق القرآني بمعنى الإيضاح والتبيين (Al-Zamaẖšarī, 2009) ، وفي سياق ثالث ورد اللفظ في سورة القيامة في معرض الحديث عن القرآن الكريم :﴿ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا بَيَانَهُ﴾ سورة القيامة: 19، ف(بيانه) في هذا السياق تعني تفسيره وإيضاح معناه، ويشير حموده إلى أن لفظ البيان وما يشتق منه من أفعال وأسماء تجري في معاني الكشف والظهور والإيضاح والإعلام، وهذه المعاني الواردة في استعمال القرآن هي ذات المعاني التي يجري عليها الاستخدام اللغوي العام للفظ البيان (Hammouda, 1996). عند القدماء، فالبيان عند ابن منظور هو الفصاحة، واللُّسن، وكلام بيِّن أي فصيح، والبَيِّن من الرجال هو الفصيح (Ibn Manẓūr, 1993)، والبيان لدى الجاحظ هو الكشف والإيضاح والفهم والإفهام، ويفهم ذلك من قوله:"البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجب

دون الضمير حتى يفضي السامع إلى حقيقته"(Ibn Al-ğāḥiẓ, 2006)، أما الرماني فالبيان عنده هو الكلام الذي يظهر التمييز بين الأشياء (Hammouda, 1996). ومن هذه المعاني اللغوية عرّف الأقدمون البيان على أنه: العلم الذي يُعرَف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة وأساليب تصويرية غير مباشرة، فالبيان لديهم -إذن- مجاله الصورة الأدبية التي يبدعها الكاتب ليعبر بها عن المعنى المراد تعبيرًا وصفه روبرت فروست بقوله: " أن تقول شيئًا وتعني شيئًا آخر" (Qaṣṣāb, 2014). أما مفهوم الصورة البيانية لدى الباحثين في النقد الحديث فلا يختلف كثيرًا عن سابقيهم، حيث تعددت تعريفاتهم بتعدد رؤى النقاد والباحثين واختلاف ثقافتهم، فمنهم من ربط الصورة بالوجدان مثل سيمون عساف بقوله: " إنّ الصورة في أساس تكوينها شعور وجداني غامض بغير شكل، تناوله خيال المؤلف وأعطاه شكله" ,’Assāf)

(1982، وأشار إليها إسماعيل بقوله: " الصورة تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"(Esmail, 1981) .

ومنهم من ربط مصطلح الصورة بشكلها مثل البطل الذي قال: " الصورة تشكيل لغوي يكونها خيال المؤلف من عدة معطيات يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور البيانية مستمدة من الحواس" (Al-Baṭal, 1981)، ومنهم من عدها تشكيلاً عقليًا مثل عبدالقادر الرفاعي الذي أشار إلى أن " الصورة في المفهوم الفني أي هيئة تثيرها كلمات الأديب بالذهن"، أما خليل فيرى أن الصورة البيانية هي كل تعبير انفعالي غير مباشر ولا حرفي (Khalil, 1989). لقد اختلف مفهوم الصورة في النقد العربي بناء على اختلافات أصحابها واجتهاداتهم ومصادرهم التي استقوا منها غير أن كل من تحدث منهم عن الصورة أقر بأهميتها الجمالية المؤثرة ومكانتها العالية في الأدب العربي . فالصورة هي الجوهر الثابت والدائم في الأدب ، فالإبداع في الأدب شعرًا أم نثرًا ناتج من إبداع الصورة على مدى تطور مفاهيم الأدباء ماضيًا وحاضرًا. ومن مباحث البيان التي تشكل مكونات الصورة البلاغية هي: التشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية، ويروم الباحث في هذه الورقة تتبع مساراتها في رواية"صالح تاريخ ص."

الصور التشبيهية في الرواية:

يقول ابن فارس في مقاييسه: الشين والباء والهاء أصل واحد يدلُّ على تشابه الأشياء، وتشاكلها لونًا ووصفًا، ويقال شِبه، وشَبه، وشبيه (Ibn Fāris, 2008 p. 469)، والشبه هو المثل، يقال: شابه الشيء إذا ماثله. جاء في التنزيل الحكيم: ﴿**هُوَ الَّذِي أَنزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُّحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ**... ﴾ **آل عمران:7، وقوله تعالى:** ﴿...**وَأُتُوا بِهِ مُتَشَابِهًا**...﴾ **البقرة:25، قيل معناها يشبه بعضها بعضًا.**

ومن المعنى اللغوي جاء تعريف التشبيه عند البلاغيين على أنه اشتراك قائم بين شئين في صفة معينة، وهذان الشيئان هما: المشبه، الذي يدور حوله الكلام، ويكون موطن الاهتمام، والمشبه به، الذي يراد موازنة الأول به، وربطه معه بسبب من الأسباب أو صفة من الصفات،

وهذه الصفة تُدعى وجه الشبه، وقد تكون ثمة أداة توضح ذلك الربط، وتسمى أداة التشبيه، وقد يخلو الكلام منها، وتسمى هذه العناصر الأربعة –آنفة الذكر– أركان التشبيه (Qaṣṣāb, 2014)، فإذا استوفى التشبيه أركانه الأربعة سُميَّ مرسلاً مفصلاً، وإذا حذف منه وجه الشبه مع بيان بقية الأركان يُسمى مرسلاً مجملاً، والذي تسقط منه الأداة ويذكر فيه وجه الشبه يعرف بالتشبيه المؤكد المفصل، أما إذا حذفت الآداة ووجه الشبه فصار التشبيه بليغًا، هذا فضلا عن تشبيهين آخرين، هما: التشبيه الضمني، وهو الذي لا يصرح بطرفيه الأساسيين(المشبه والمشبه به) بل يعرفان من سياق الحديث، والتشبيه التمثيلي، وهو قائم على تشبيه مركب بمركب، أي تكون العلاقية بين طرفي التشبيه صورة منتزعة من متعدد، وبمتابعة فصول الرواية نلمح جميع أشكال التشبية التى امتاز بها أدب الطيب صالح في الرواية موضوع البحث"، وجاء منه على سبيل المثال:

قال الطيب صالح واصفًا إحساسه وسط أهله بعد أن عاد إليهم من بعثته الدراسية: "*ولم يمض وقت طويل حتى أحسست كأن ثلجاً يذوب في دخيلتي*". (Salih, 1999 p.5)، هذه الصورة فيها تشبيه مرسل مفصل حيث شبه إحساسه وسط أهله وعشيرته واندماجه معهم بذلك الثلج الذي يذوب في داخله، وهذه التشبيه يكشف عن الحب المتبادل بين الكاتب وأهل بلده.بل ورجوع الشيء إلي أصله مرة أخرى ومدى الترابط بينهما.

وقال عن صلته بالناس والأشياء في قريته: "*كنت سعيداً تلك الأيام، كطفل يرى وجهه في المرآة لأول مرة*" (Salih, 1999 p.8) وهذا التشبيه يؤكد إحساس الكاتب الصادق تجاه تلك القرية وأهلها؛ مشبهًا حاله بالطفل؛ لأنَّ الأطفال – غالبًا - لا يكذبون في التعبير عن إحاسيسهم.

"*عقلي يعض ويقطع كأسنان محراث* " (Salih, 1999 p.31)، و"*كان عقلي كأنه مدية حادة*" (Salih, 1999 p 38)، في هاتين العبارتين يشبه الكاتب على لسان بطل الرواية (مصطفى سعيد) عقله بأسنان المحراث، والمدية بجامع سرعة البت في الأمر في كل، فالتشبيه

مرسل مفصل، أراد منه الكاتب الكشف حدة ذكاء بطل روايته. وملمح ذلك يشيير إلى احتقار مصطفى سعيد أقرانه في المدرسة بسبب الاختلافات الذهنية بينه وبينهم.

"*كنت هامداً مثل كومة رماد*" (Salih, 1999 p. 43)، شبه الكاتبُ حال بطل الرواية (مصطفى سعيد) ساعة محاكمته في عدة جرائم، وهو يستمع إلى مرافعة شاهد الدفاع عنه بصمت وسكون كالرماد المعروف في العرف الاجتماعي بأنه هو الوحيد الذي يتركه القوم بعد رحيلهم عن الديار؛ لأنه لا نفع له.

"*إنكم كالأطفال تؤمنون أن في جوف الأرض كنزاً ستحصلون عليه بمعجزة*" (صالح، ب.ت ، ص 75)، هكذا جاءت عبارة الكاتب بلسان الرجل الأبيض عن إنسان العالم الثالث، الذي يعيش واقعًا لا يشبه واقعه الحقيقي، واقعًا يقوم على الأوهام كما يقول، فهذه الحال تشبه حال الأطفال، بجامع أن كليهما يصدق كل ما يقال له، أو ما لا يمكن تصديقه.

وقال: "*يبدو أن وجودنا ، ... ضروري لكم كالماء والهواء* (Salih, 1999 p.75)، شبه وجودهم بالماء والهواء، لأهمية كل منها للحياة، فالتشبيه مرسل مفصل، وفي التشبيه ملمح يشير إلى نظرة الغرب لإنسان الشرق الموصوف بالخمول وعدم الاعتماد على الذات، وانتظار الانجازات من الغرب، فهذا التشبيه والذي سبقه غرضهما اظهار عدم قدرة المجتمع الشرقي على الإنجاز.

قال الطيب صالح في وصف ديوان بطل الرواية (مصطفى سعيد): "*سقفها لم يكن مسطحًا كالعادة ولكنه كان مثلثًا كظهر الثور*" (Salih, 1999 p.18)، تشبيه مرسل مجمل، شبه سقف غرفة الديوان بظهر الثور، فوجه الشبه المحذوف هو العلو والانحناء، وملمح هذا التشبيه أن مصطفى سعيد قد أدخل فنًا معماريًا لم يكن معهودًا لأهل القرية من قبل؛ فقد أراد الكاتب أن يظهر تأثر الحضارة السودانية بالحضارة الغربية في هيئة المباني وشكلها.

"*وكنت باردًا كحقل جليد*" (Salih, 1999 p.30)، بهذا التعبير أعطى صالح بطل روايته صورة توحى بأنه إنسان غير متفاعل مع زملاء دراسته في تلك المرحلة، حين شبهه بحقل الجليد في البرود، الذي يوحي بعدم الاستجابة والتفاعل مع الآخرين.

"*والأصوات لها وقع نظيف في أذني، مثل حفيف أجنحة الطير*" (Salih, 1999 p.37)، وصف صالح لأصوات الناس والأشياء في لندن بحفيف أجنحة الطير فيه تشبيه مرسل مجمل، حُذِف منه وجه الشبه، وهو الهدوء في كل، وملمح هذا التشبيه يشير إلى اكتشاف الفرق الشاسع بين ضجيج القاهرة – محطته الأولى– وهدوء لندن – محطته الثانية–، تشبيه قصد منه الإشارة إلى الفرق بين الثقافتين، ثقافة الشرق التي تكثر من الضوضاء والضجيج، وثقافة الغرب التي تحب الهدوء والسكينة.

"*وجهي عربي كصحراء الربع الخالي*" (Salih, 1999 p.50)، تشبيه مرسل مجمل، حيث شبه بطل الرواية وجهه بصحراء الربع الخالي، التي اشتهرت بقسوة البيئة الطبيعية وخلوها من النشاط البشري، وملمح ذلك يشير إلى تكرار الفشل والهزيمة التي يحملها الإنسان العربي منذ بدايات مشاريع النهضة والاستقلال والحداثة، خصوصًا أنها ظهرت في مرحلة انكسار التيار القومي العربي عقب فشل وحدة مصر مع سوريا 1961م وحرب اليمن 1967م.

"*والظلام حولنا في الخارج كأنه قوى شيطانية*" (Salih, 1999 p.59)، تشبيه مرسل مجمل، شبه الظلام بالشيطان، بجامع إشاعة الرعب والخوف في كل من المشبه والمشبه به.وملمح هذا التشبيه يبين واقع الحياة في الريف السوداني الذي يكسو الظلام شوارعها ليلاً.

"*كان عنده شيء مثل الوتد*" (Salih, 1999 p.94)، هذا التعبير يجمع بين الكناية (شيء) مكنى به عن العضو الذكري، فقد شبهه بالوتد بجامع الصلابة في كلٍّ، فالتشبيه مرسل مجمل، حيث ذكر الأداة (مثل) وحذف وجه الشبه (الصلابة)، وملمحة الاحتشام في استخدام بعض العبارات الدالة على أعضاء الذكورة استخدامًا مباشرًا.

"*لن يصدق أن سادة أفريقيا الجدد ملس الوجوه، أفواههم كأفواه الذئاب*" (Salih, 1999 p.140)، يشبه صالح أفواه سادة أفريقيا ووزرائها بأفواه الذئاب، بجامع المكر والنهم في كل، فالتشبيه مرسل مجمل؛ ملمحه تصوير حالة السلبية التي يعيشها المثقفون الأفارقة **الذين عجزوا عن ممارسة أي تأثير ذي مغزى على تقدم شعوبهم**.بعد **خروج المستعمر من بلادهم**.

أما صور التشبيه البليغ فتبدو في قوله: *"أنت آلة صماء"* (Salih, 1999 p.37)، التشبيه مؤكد مفصل، شَبهتْ فيه إحدى زميلات بطل الرواية (مصطفى سعيد) شبهته بالآلة الصماء، بجامع عدم الاستجابة والتفاعل في كل ، وملمح هذا التشبيه يأتي لتأكيد غرور مصطفى سعيد وعدم تفاعله مع الآخرين.

"أنت ثور همجي لا يكلُّ من الطراد" (Salih, 1999 p.44)، شبهت جين مورس مصطفى سعيد بالثور، بجامع أن كلاً منهما لا يفتر من مطاردة فريسته، فالتشبيه مؤكد لحذف الأداة ومفصل لذكر وجه الشبه (الطراد)، وملمحه يؤكد على لهو مصطفى سعيد وولعه بالنساء.

"وأنا صحراء الظمأ" (Salih, 1999 p.49)، يشبه بطل الرواية نفسه بالصحراء التي لا ماء فيها، والذي يجمع بينه وبين الصحراء شدة الحاجة إلى الماء وعدم الارتواء في كل، وفي ذلك إشارة إلى نفس البطل المتعطشة دومًا لاشباع رغبته الجنسية وخاصة بما عُرف عنه من أنه زير نساء، فهو لم يهاجر إلى أوربا للعلم فحسب بل جاءها غازيًا، "إنني جئتكم غازياً في عقر داركم"(Salih, 1999 p.49).

"غرفة نومي مقبرة..." (Salih, 1999 p.40)، تشبيه بليغ حيث شبه صالح على لسان بطل الرواية غرفة نومه بالمقبرة، بجامع كثرة الضحايا في كل، فقد ذهبت ثلاث حسناوات ضحية لتصرفاته الشهوانية. وملمحه يشير إلى أن علاقة مصطفى سعيد ـ بطل الرواية ـ بالمرأة هي دائمة علاقة نهايتها مأساوية.

" النيل ذلك الإله الأفعى" (Salih, 1999 p.51)، تشبيه صالح للنيل بالإله الأفعى على لسان مصطفى سعيد حين نجح في الإيقاع بإيزابيلا سيمور في حباله؛ فيه ملمح إلى استوحاء الكاتب هذه الصورة البيانية من الأسطورة النوبية الفرعونية التي تصور النيل إلهًا أفعى تُقَدَّم له القرابين من الحسناوات كل عام؛ لكي يفيض ولا ينضب.

"وقلت لها زواجاً يكون جسراً بين الشمال والجنوب" (Salih, 1999 p.86)، فقد غرر البطل بـ(آن) ابنة العشرين والتي كانت تؤمن بالفلسفات الشرقية حين شبه لها زواجه منها

بالجسر الذي يربط بين حضارتي الشرق والغرب، فالتشبيه بليغ، ملمحه يشير إلى دور الزواج في التواصل الحضاري بين الشعوب.

"*أنتم عصب الحياة، أنتم ملح الأرض*" (Salih, 1999 p.122)، تشبيه بليغ، حذفت منه الأداة ووجه الشبه، حيث شبه صالح المزارعين والعمال بعصب الحياة، وملح الأرض بجامع الأهمية في كلٍّ. فالتشبيه يكشف عما يكنه صالح لأهل بلده من حب وتقدير، مبينًا أن وجدوهم فَعَلَ في الحياة فِعْلَ العصبِ في المخ، وأكسبها طعمًا كما يكسب الملح الطعام لذة.

ومن صور التشبيه التمثيلي كذلك، وصف صالح لبطل روايته قائلاً: "*وحاجباه متباعدان ، يقومان أهلة فوق عينيه*" (Salih, 1999 p.12)، وجه المقارنة بين تقوس حاجبي مصطفى سعيد وصورة الهلال في كبد السماء، فالتشبيه بليغ. أراد منه الكاتب إضفاء نوع من الوسامة على بطل الرواية وخاصة أنه أصبح مصيدة للكثيرات من حسناوات الغرب.

وقال على لسان بطل الرواية (مصطفى سعيد) عن مسائل الحساب: "*تذوب بين يدي كأنها قطعة ملح وضعتها في الماء*" (Salih, 1999 p.30)، يشبه صور مسائل الحساب في عقل بطل الرواية بصورة ذوبان قطعة الملح في الماء، فالتشبيه تمثيلي، ملمحه غرور مصطفى سعيد بذكائه.

"*وفي يده مسبحته من خشب الصندل، تدور في حركة دائبة كقواريس الساقية*" (Salih, 1999 p.89)، يصور لنا الكاتب حركة دوران المسبحة في يد جده بحركة دوران الساقية التي تحمل الماء من النيل، فالتشبيه تمثيلي، ويرى الباحث أن ملمح هذا التشبيه الربط بين الدين في صورة المسبحة أداة الذكر والتسبيح، والدنيا في صورة الساقية التي ترفع الماء من النيل إلى المزرعة، وكلاهما يعد مصدرًا للغذاء الروحي في الأولى، والبدني في الثانية، كما يكشف عن ارتباط الكاتب ببيئته النيلية ذات العمق الديني.

"*ونجوم السماء مجرد فتوق في ثوب قديم مهلهل*" (Salih, 1999 p.115)، شبه صورة النجوم في السماء بصورة الفتوق الموجودة في الثوب البالي، هذا التشبيه تمثيلي، ولكنه تشبيه

مقلوب حيث كان ينبغي عليه أن يشبيه فتوق الثوب بنجوم السماء، لكن الكاتب فعل العكس، ملمحه يبين مهارة الكاتب اللغوية، وعمق تصويره للأشياء من حوله.

"*شفق المغيب ليس دمًا ولكنه حناء في قدم المرأة*" (Salih, 1999 p.137)، هذا التشبيه فيه صورة منتزعة من متعدد حيث شبه صورة شفق مغيب الشمس في شدة احمراره بصورة الحناء في قدم المرأة، وهذا تشبيه مقلوب حيث كان ينبغي عليه أن يشبيه صورة الحناء في قدم المرأة بشفق مغيب الشمس، لكن الكاتب أراد أن يقول إن الصورة في المشبه أقوى من المشبه به، وهو بكشف عن توظيف الكاتب للموروثات الشعبية المرتبطة بحياة النَّاس في أدب الرواية لأن خضاب المرأة الريفية بالحناء موروث شعبي.

"*البقر والضأن في الحقول وكأنها حصوات بيضاء وسوداء*" (Salih, 1999 p.181)، شبه الكاتب صورة البقر والضان في اختلاف ألوانها وهي وسط الحقول بصورة الحصوات في ألوانها المختلفة وهي على وجه الأرض، فالتشبيه صوره منتزعة من متعدد وهذا يعد تشبيها تمثيليًا، نلمح فيه عمق ارتباط الطيب صالح ببيئه الريفية التي نشأ في ربوعها، ذلك الارتباط الذي أثر في مضمون النص.

"*يحيط بها حيث تكون لفيف من المعجبين يرفون حولها كالذباب*" (Salih, 1999 p.185)، تشبيه تمثلي؛ لأن صورته انتزعت من متعدد شبه صورة تهافت المعجبين حول (جين مورس)، بصورة قطعة الحلوى التي إلتف حولها الذباب، ملمحه إظهار جمال "جين مورس" حينما صورها بالحلوى، وشدة جاذبيتها للآخرين عندما وصف حالهم بحال الذباب الذي يجتمع حول ما يحب؛ فكأن بطل الرواية يحاول تبرير حبه لـ(جين مورس) وتعلقه بها.

الصور المجازية في الرواية:

المجاز في اللغة هو التجاوز والتعدّي، وفي الاصطلاح اللغوي هو: صرف اللفظ عن معناه الحقيقي إلى معنى آخر لوجود علاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى الجديد، وهو نوع من التعبير الفني الذي يُقصد به عرض المعاني في قالب جميل، ويصنف مع علم البيان،

والمجاز وسيلة لترسيخ المعنى وتمكينه في نفس المخاطب؛ لأنه أبلغ من الحقيقة في التعبير؛ لما يقوم به من التخييل والتجسيد(Qaṣṣāb, 2014).

وذكر البلاغيون أنَّ للمجاز علاقات كثيرة، ولكنَّ أبرزها وأعمها تسعٌ، هي: الجزئية أي ذكر الجزء مع إرادة الكل، وعكسها الكلية، والسببية، وتعني ذكر السبب مع إرادة المسبب عنه، وضدها المسببية، والمحلية، وهي ذكر المحل(المكان) ويراد به الحال (موجودات المكان)، وتقابلها الحالية، واعتبار ماكان، ومعناه أن يسمي الشيء باسم ما كان عليه لا بما هو عليه حاليًا، ويقابلها باعتبار ما سيكون عليه مستقبلاً، والعلاقة الآلية، أي ذكر اللفظ الدال على آلته، ويراد أثرها وفعلها (Qaṣṣāb, 2014). وتزخر رواية الطيب صالح "صالح تاريخ ص. إلى الشمال" بمجازات متنوعة منها على سبيل المثال قوله:

"*تشهد جدرانها على ترهات حياتي في طفولتها*" (Salih, 1999 p.5)،أسند الكاتب الشهادة على ترهات حياته في طفولتها للجدران، والجدران لا تشهد؛ وإنما الذي يشهد على ذلك أهله وأهل قريته، فالمجاز مرسل علاقته المحلية، ملمحة شدة ارتباط الإنسان بالمكان.

"*أريد أن يفيض الحب من قلبي فينبع ويثمر*" (Salih, 1999 p.10)، أراد الكاتب أن يفيض من نفسه الحب، فعبر بالقلب الذي هو جزء من النفس، أو أنه أسند الفيضان إلى القلب والقلب لايفيض وحده بل البدن كله، والقلب جزء من البدن فهذا مجاز مرسل علاقته الجزئية، فيه تأكيد للتسامح الذي يتصف به الكاتب تجاه الآخرين.

"*كانوا يفتحون الماء في حقولهم*" (Salih, 1999 p.18)، أطلق الكاتب الماء وأراد بها القنوات التي تجري منها الماء؛ لأن الماء لا تفتح وإنما تفتح القنوات لتنساب منها الماء. ، فالمجاز مرسل علاقته الحالية.

"*القاهرة مدينة ضاحكة*" (Salih, 1999 p.37)، أسند الكاتب الضحك للقاهرة، والقاهرة لاتضحك وإنما الذي يضحك هم أهلها، فهذا مجاز مرسل علاقته المحلية؛ لأنه ذكر المحل وأراد الحالين فيه، ملمحه يعكس طبيعة الشعب المصري الموسوم بروح الفكاهة والمرح، وارتباط صالح بذكرياته في القاهرة.

"*شهر زاد متسولة في أنقاض مدينة قتلها الطاعون*" (Salih, 1999 p.44)، أطلق المحل(المدينة) وأراد أهلها هم الذين قتلهم الطاعون؛ لأن الطاعون لايقتل المدينة وإنما يقتل أهلها، فالمجاز مرسل علاقته المحلية.

"*كان البلد كعادته صامتًا في تلك الساعة من الليل ...*" (Salih, 1999 p.60)، أسند الصمت للبلد، والبلد لايصمت، وإنما يصمت أهلها، فهذا مجاز مرسل علاقته المحلية، يلمح إلى حياة الريف الهادئة ليلاً.

"*أرجو أن تمنحني المحكمة ما عجزت أنا عن تحقيقه*" (Salih, 1999 p.85)، أسند المنح للمحكمة، والمحكة لاتمنح، وإنما الذي يمنح هم قضاة المحكمة، فهذا مجاز مرسل علاقته المحلية حيث أطلق المحل(المحكة) وأراد (الحالين) القضاة، الذين ينشد منهم بطل الرواية العدل، الذي عجز عن تحقيقه من خلال ممارساته مع الآخرين.

"*بيوت القرية ... تشرئب بأعناقها أمامنا*" (Salih, 1999 p.86)، في كلمة (بيوت القرية) مجاز مرسل علاقته المحلية، لأنه أطلق المحل وأراد الحالين فيها، وهم أهلها الذين تشرئب أعناقهم، ملمحه يبين طيبة أهل الريف وترحيبهم بالزائرين.

"*هذا القحط لا تداويه إلا السماء*" (Salih, 1999 p.134)، أسند صالح مدواة القحط (للسماء) والسماء لاتدواي القحط وإنما الذي يداوي القحط هو (المطر)، فهذا مجاز مرسل علاقته المحلية أو المجاورة، ملمحة يبين أهمية ماء المطر لحياة الزرع رغم أنهم يزرعون بجوار نهر النيل.

"*وخدود صاغرات وجباه خاشعة*" (Salih, 1999 p.183)، أسند صالح كلمتي(صاغرات، وخاشعات) إلى الخدود،والجباه، فهي لا تكون صاغرات وخاشعة وحدها، وإنما يحدث ذلك من البدن كله فالمجاز مرسل علاقته الجزئية؛ لأنَّه أطلق الجزء وأراد الكل. وملمح ذلك استسلام بعض حسناوات أوربا ضحية لبطل الرواية.

"*في عينيها تحد ونداء*" (Salih, 1999 p.186)، أطلق صالح الجزء، وهي(العيون) وأراد بها (الكل) صاحبة العيون. لأن التحدي والنداء لايمكن أن يكون من العيون وحدها بل من صاحبتها بشحمها ولحمها، فالمجاز مرسل علاقته الجزئية.

"*والشمس لا ترحم*" (Salih, 1999 p.134)، أسند عدم الرحمة إلى الشمس وأراد حرارتها، والشمس آلة الحرارة، فهذا مجاز مرسل علاقته الآلية.

الصور الاستعارية في الرواية:

الاستعارة في اللغة مأخوذة من العارية: أي نقل الشيء من شخص لآخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه، والعارية والعارة ما تداولوه بينهم، وقد أعاره الشيء وأعاره منه وعاوره إياه، والمعاورة والتعاور شبه المداولة، والتداول يكون بين اثنين، واستعار: طلب العارية، واستعاره منه: طلب منه أن يعيره إياه (Hammouda, 1996)، والتعريف الجامع للاستعارة عند البلاغيين هي كلمة استعملت في غير معناها الحقيقي لوجود علاقة تشبيه بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، مع وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي، وتوجب إرادة المعنى المجازي، فالاستعارة تجمع بين المجاز والتشبيه، أي هي تشبيه حذف أحد طرفيه (Qaṣṣāb, 2014)، وهي تقوم على ادعاء أن المشبه هو عين المشبه به؛ لذا فهي أكثر مبالغة من التشبيه في تصوير التعبير عن الصفة، فالتشبيه يقوم على وجود فاصل بين المشبه والمشبه به، بينما الاستعارة تقوم على توحيد المشبه والمشبه به وجعلهما شيئًا واحدًا؛ مما جعلها في موطن الطرافة والإثارة؛ لأنَّها منقولة إلى استعمال جديد يجعلها متميزة على ما حولها (Qaṣṣāb, 2014). وتعد الاستعارة في علم البلاغة من أرقى أنواع فنون التعبير اللغوي، احتفى بها القدماء والمحدثون احتفاء كبيرًا فجعلوها رأس المجاز، فهي مجاز لغوي حذف أحد طرفيه عند أكثر البلاغيين وإن كان عبدالقاهر تردد فيها، فجعلها مجازًا عقليًا مرة، ومجازًا لغويًا تارة أخرى (Hammouda, 1996). وباستقراء رواية صالح تاريخ ص. يلمح الباحث كثيرًا من الاستعارات المعبرة التي وظّفها الراوي من أجل تشخيص المعنى وتقويته في ذهن القارىء، منها:

الاستعارة التصريحية:

قال الطيب صالح: "*ولاحظت كيف طغى الضعف في وجهه*" (Salih, 1999 p.14)، الاستعارة في كلمة(طغى) حيث شبه صالح كثرة الغضب بالطغيان، ووجه الشبه هو تجاوز الحد، وذلك في موطن بيان شدة الغضب، فالاستعارة تصريحية تبعية.

"*فازدحمت أسئلة كثيرة في رأسي*" (Salih, 1999 p.15)، الاستعارة في كلمة (ازدحمت)، حيث شبه صالح كثرة الأسئلة بالازدحام، ووجه الشبه الكثرة وشدة التدافع، وذلك لبيان كثرت الأسئلة، فالاستعارة تصريحية تبعية.

"*وهاج الموج تحت السفينة*" (Salih, 1999 p.36)، الاستعارة في كلمة (هاج) حيث شبه صالح حركة الموج بالهيجان، بجامع شدة الاضطراب في كل، ثم حذف المشبه وهو (حركة الموج) واستعار لفظ المشبه به (هاج) للمشبه على سبيل الاستعارة التصريحية.

"*وحين يبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود*" (Salih, 1999 p.78)، شبه صالح النهار بالخط الأبيض بجامع الوضوح في كل، ثم حذف المشبه وهو(النهار) واستعار المشبه به وهو(الخيط الأبيض) للمشبه على سبيل الاستعارة التصريحية، كما شبه (الليل بالخيط الأسود) بجامع انعدام الرؤية في كلٍّ، ثم حذف المشبه وهو (الليل) واستعار المشبه به وهو (الخيط الأسود) للمشبه على سبيل الاستعارة التصريحية. والجملة فيها كناية عن النهار والليل. وملمح ذلك يبين قدرة الكاتب على توظيف ثقافته الدينية وتأثره بالنص

القرآني: (...وَكُلُوا وَاشْرَبُوا حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ...) البقرة:187، في رسم الصورة البيانية.

"*هل أحد يعرف حلاوة هذا الشيء أكثر منك يا بنت مجذوب ؟*" (Salih, 1999 p.84)، في كلمة (هذ الشي) كناية عن الجماع. أو أنه شبه لذة الجماعة بالحلوى بجامع التلذذ والمتعة في كل، ثم حذف المشبه وهو (لذة الجماع) واستعار المشبه به وهو (حلاوة الشيء) للمشبه، وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية. وملمحه ثقافي؛ فثقافة المجتمع الشرقي تعد الألفاظ الدالة على المعاشرة الجنسية من المحظورات اللغوية؛ لذا لم يرد ذكرها صراحة.

"*وانتشر دم المغيب فجأة في الأفق الغربي*" (Salih, 1999 p.111)، شبه صالح شفق الغروب بالدم بجامع الإحمرار في كل، على سبيل الاستعارة التصريحية، يشير ذلك إلى قدرة الكاتب في توظيف عناصر الطبيعة في رسم صورته البيانية.

"*من ولد الخير ولد له فراخًا تطير بالسرور*" (Salih, 1999 p.181)، وقوله: "*ومن ولد الشر أنبت له شجرًا أشواكه الحسرة وثمره الندم*" (Salih, 1999 p.182)، شبه صالح في الاستعارة الأولى عمل الخير بولادة الفراخ التي تحمل السرور، بجامع النفع في كل، وفي الاستعارة الثانية شبه عمل الشر بالولادة التي تكون ثمرتها ذات أشواك، بجامع عدم النفع في كل، فالاستعارة تصريحية في كل، ومما زاد من جمال الصورة هنا أن الاستعارتين وردتا بصيغة (المثل) وهذا يدل على قدرة الكاتب على توظيف التراث في صورته البيانية.

"*وبقية الوقت نقضيه في حرب ضروس*" (Salih, 1999 p.191)، وصف صالح على لسان مصطفى سعيد ما ينشب بينه وبين زوجته (جين مورس) من خلافات من حين لآخر بالحرب الضروس، وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية، وهذا الاستعارة ملمحها يكشف عن شدة الصراع بين الشرق في شخصية مصطفى سعيد، والغرب الذي يتجسد في شخصية زوجته جين مورس.

"*وسنهزم الفقر*" ، (Salih, 1999 p.137)، في كلمة (نهزم) استعارة تصريحية، فقد شبه القضاء على الفقر بهزيمته، وملمح هذه الاستعارة يشير إلى إرادة الإنسان السوداني في تحدى الصعاب والعمل من أجل الانتصار عليها.

الاستعارة المكنية:

أبدع صالح في بناء صورته الفنية في هذه الرواية؛ وذلك بتوظيفه الاستعارة المكنية لتشخيص المعاني الذهنية المجردة تارة وتجسيدها تارة أخرى وإخراجها في صورة مادية محسوسة تبدو في النماذج التالية:

قال صالح:"*بعضهم أعطته الحياة أكثر مما يستحق وبعضهم حرمته الحياة*" ، (Salih, 1999 p.8)، شبه الحياة بإنسان يعطي ويحرم ثم حذف المشبه به وهو (الانسان)،وذكر صفة

من صفاته وأسندها للمشبه على سبيل الاستعارة المكنية، وملمحها الإشارة إلى الفوارق الطبقية الموجودة بين الناس حتى في دول الغرب التي هي في مخيلة إنسان الشرق خالية تمامًا من هذه الفوارق.

"*تشحذ خيالي حكايات الماضي*" (Salih, 1999 p.10)، الاستعارة في كلمة (خيالي) حيث شبه خياله بآلة حادة وذلك؛لأن الشحذ كما جاء في لسان العرب هو التحديد .شحَذ السكينَ والسيفَ ونحوهما، يشحذه شحذًا أي أحده بالمسنِّ وغيره مما يُخرج حدَّه (Ibn Manẓūr, 1993)، وحذف المشبه به وهو (الآلة الحادة) واستعير اللفظ الدال على المشبه به وهو (تشحذ) على سبيل الاستعارة المكنية، والجامع بينهما أن الشحذ يجد السكين ويقويها ، كذلك حكايات الماضي تقوي الخيال.

"*مصطفى رجل عميق*" (Salih, 1999 p.18)، الاستعارة في مصطفى، حيث شبه مصطفي بالبئر العميق، ثم حذف المشبه به وهو(البئر) وذكر صفة من صفاته وهي (عميق) أو (العمق) وأسندها للمشبه على سبيل الاستعارة المكنية. فالجملة تشير إلى أن شخصية مصطفى سعيد يكتنفها الغموض.

"*وأضاءت وجهه ابتسامة كبيرة*" (Salih, 1999 p.33)، في كلمة (إبتسامة) استعارة مكنية، حيث شبه صالح ابتسامة الوجه بمصباح يضيء ثم حذف المشبه به وهو(المصباح) وذكر صفة من صفاته وهي (أضاءت) وأسندها للمشبه(ابتسامة وجهه) على سبيل الاستعارة المكنية. وذلك لبيان شدة الفرح التي غمرت الرجل.

"*يزرعون بذور الحرب القادمة*" (Salih, 1999 p.45)، في كلمة (الحرب) استعارة، حيث شبه صالح الحرب بالنبات، ثم حذف المشبه به، واستعير اللفظ الدال على المشبه به، وهو كلمة (بذور) على سبيل الاستعارة المكنية. لأن الحرب ليس لها بذور، وإنما البذور للنبات، والغرض من ذلك بيان ما خلفه الأوربيون من حروب في الدول الأفريقية التي استعمروها.

"*وأداعب ماء النيل حتى يغلبني النوم*" (Salih, 1999 p.51)، كلمة(ماء النيل)، وضعت في غير موضعها؛ لأنَّ المداعبة ليست من طبيعتها، وكذلك كلمة (النوم)؛ لأنَّ الغلبة ليست

من صفاتها، مما يدل على تجوز صالح في الاستعمال، وأنهما مشبهتان بمن تنطبق عليه صفة المداعبة والغلبة وهو الكائن الحي، فالاستعارة مكنية، وملمحها ارتباط وجداني بين صالح والنيل.

"تلامس وجهي نسمات الليل الباردة" (Salih, 1999 p.60)، في هذا التعبير استعارة مكنية حيث شبه صالح نسمات الليل الباردة وهي تمر على وجهه بيد الآدمي تلامسه، وحذف المشبه به وهو (الآدمي) وذكر صفة من صفاته وهي (تلامس) وأسندها للمشبه (نسمات الليل) على سبيل الاستعارة المكنية.

"هكذا غرسوا في قلوب الناس بغضنا" (Salih, 1999 p.68)، شبه صالح البغض بالشجر أو النبات، بقرينة (غرس) الدالة على المشبه به وأسندها للمشبه على سبيل الاستعارة المكنية، وهذه الاستعارة فيها ملمح إلى استدامة الكراهية التي خلفها المستعمر بين أبناء الوطن الواحد، ومازلنا في السودان نقطف ثمار ذلك الغرس.

"أشباح الليل تتبخر مع الفجر" (Salih, 1999 p.78)، شبه صالح ظلام الليل بالأشباح بجامع الثقل والوطأة لأن شبح الشيء هو ثِقْلُهُ وَوَطْأَتُهُ، ثم حذف المشبه واستعار المشبه به وهو (الاشباح) للمشبه وهو (الظلام) على سبيل الاستعارة التصريحية، ثم شبه وصف الأشباح بالسائل يتبخر، وحذف المشبه به وذكر قرينتة وهي (تتبخر)، وأسندها للمشبه على سبيل الاستعارة المكنية، والغرض من ذلك تصوير الليل بالشبح المخيف لما يجلبه على الراوي من مخاوف وهموم، وهي استعارة ذات ارتباط بقاموس الأدب العربي، فقد ورد مثلها في معلقة امرىء القيس:

وليلٍ كمَوجِ البحر أرخى سدولَه ::: عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

"فصمموا ألا يعطوني آخر أمنية لي عندهم" (Salih, 1999 p.85)، الأمنية أمر معنوي، ولكن صالح وضعها في صورة شيء محسوس بقرينة (يعطوا)، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، وفي ذلك إشارة إلى الصرامة التي تعامل بها القضاة مع بطل الرواية.

"هذه هي القوة التي تلبس قناع الرحمة" (Salih, 1999 p.86)، إنَّ كلمة(القوة)، وضعت في غير موضعها؛ لأنَّ اللباس ليست من طبيعتها، مما يدل على تجوز الكاتب في الاستعمال، وأنه شبهها بمن تنطبق عليه هذه الطبيعة، وهو الإنسان ثم حذف المشبه به وهو (الإنسان) وذكر صفة من صفاته وأسندها للمشبه (القوة) على سبيل الاستعارة المكنية، وفي "قناع الرحمة" استعارة أيضا؛ حيث شبه الرحمة بامراة تتقنع بجامع الستر في كل، ثم حذف المشبه به وهي (المرأة) وذكر لازمًا من لوازمها وهي (قناع) واسندها للمشبه على سبيل الاستعارة المكنية.

"إنهم جلبوا إلينا جرثومة العنف الأوروبي" (Salih, 1999 p.117)، تشبيه العنف بمرض له جرثومة بجامع الضرر وانتقال الأثر في كل، ثم حذف المشبه به وهو (المرض) وذكر صفة من صفاته وهي (جرثومة) وأسندها للمشبه (العنف) على سبيل الاستعارة المكنية. وهذا التعبير ملمحه يشير إلى أن الاستعمار الأوربي للعالم العربي وأفريقيا؛ نقل العنف لهذه المجتمعات التي كانت آمنة ومسالمة.

"حتى يئن الحجر، ويبكي الشجر، ويستغيث الحديد (Salih, 1999 p.135)، إنَّ الكلمات(الحجر،الشجر، والحديد)، وضعت في غير موضعها؛ لأنَّ الأنين والبكاء والاستغاثة ليست من صفاتها، مما يدل على تجوز الكاتب في الاستعمال وأنه شبهها بمن تنطبق عليه هذه الصفات وهو الكائن الحي، فالاستعارة مكنية، ملمحها استجابة عناصر الطبيعة لمأساة مصطفى سعيد.

"وسنخضع الشمس ذاتها لإرادتنا" (Salih, 1999 p.137)، في كلمة (الشمس) استعارة؛ لأن الخضوع ليس من طبيعتها، مما يدل على التجوز فى الاستعمال، وإنها شبهت بكائن حي ينطبق عليه الخضوع، وفي ذلك ملمح على قوة إراداة الإنسان المُستعمَر في مقاومة كل التحديات.

"حملت همي إلى جذع نخلة قريبة" (Salih, 1999 p.156)، الهم أمر معنوي ولكن الكاتب وضعه في صورة شيء حسي بقرينة (حملت)، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، وفي ذلك

إشارة إلى الهموم التي ألمت بالكاتب من وقع الجريمة التي ارتكبتها حسنة بنت محمود حين قتلت زوجها ثم انتحرت في ذات الوقت.

"*كانت تلك لحظة من لحظات النشوة النادرة التي أبيع بها عمري كله*" (Salih, 1999 p.171)، شبه صالح على لسان مصطفى سعيد النشوة بعملة يتقاضاها ثمنًا لعمره كله، كما شبه عمره بسلعة تباع وتشترى، فالاستعارة مكنية، وملمج ذلك أن سعيد أصبح عبدًا لشهواته واستسلم لنزواته.

"*وقد ظل مذاق تلك الليلة في فمي يمنعني من أي مذاق سواه*" (Salih, 1999 p.183)، شبهت الليلة بشيء له طعم ومذاق وحذف المشبه به وجيء بشيء من لوازمه وهي كلمة (مذاق) على سبيل الاستعارة المكنية، يبدو أنَّ بعض الذكريات االمؤلمة أرقت سهاد بطل الرواية، وحرمته لذة النوم، ووقفت سدًا منيعًا صد عنه جميع الذكريات الحلوة.

"*ستأكل ألسنة النار كل هذه الأكاذيب*" (Salih, 1999 p.184)، في كلمتي(النار) و (الأكاذيب) استعارة مكنية، حيث شبهت الأولى (النار) بحيوان بقرينة (ألسنة)، وشبهت الثانية (الأكاذيب) بشيء يمكن أكله، وملمح ذلك رغبة صالح في التخلص من كل ما يتعلق بمصطفى سعيد جعله يتخيل أن كل ما قام به سعيد أكاذيب ينبغي أن تذهب إلى غير رجعة.

"*وأحيانًا يستبد بي الغضب*" (Salih, 1999 p.191)، الغضب أمر معنوى ولكن صالح وضعه في صورة حسية بقرينة (يستبد)، فالاستبداد من طبيعة الإنسان، وهو المشبه به المحذوف، فالاستعارة مكنية، تشير إلى حال بطل الرواية (مصطفى سعيد) عند خلافه مع زوجته البريطانية (جين مورس)، والتي كانت كثيرًا ما ترفض إملاءاته، فالخلاف بين الشرق والغرب خلاف ثقافات، فالشرق المتخلف يضيق ذرعًا ويثور غضبًا من ثقافة الغرب المتحضر.

الصور الكنائية في الرواية:

الكناية في اللغة أن تتكلم بالشيء وتريد غيره. و في اصطلاح البلاغيين هي: لفظ أطلِقَ وأريد به لازم معناه الحقيقي مع قرينة تمنع من إرادة المعنى الأصلي مع المعنى المراد (Tha'ālibī, 1998). وذكر السكاكي أن المطلوب بها لا يخرج من طلب نفس الموصوف،

أو طلب نفس الصفة، أو تخصيص الصفة بالموصوف، وهذا ما يحمل مضمون تقسيم البلاغيين الكناية إلى كونها عن: موصوف، أو صفة، أو نسبة بينهما (Hammouda, 1996). وباستقراء رواية صالح تاريخ ص. يلمح الباحث أن صالح قد أفاد منها في نصوص روايته؛ ليضفي عليها مسحة جمالية، فضلا عن تأكيد معانيه وجعلها أشد، ويبدو ذلك في النماذج التالية:

قال صالح على لسان جده وهو يتحدَّث إليهم: " *أنني إذا جاوزت عمر النبوة فإنني سأصل المائة* " (Salih, 1999 p.10)، فعبارة (عمر النبوة)كناية عن (بلوغه سن الستين)؛ لأن نبي الإسلام (ص) لم يعش فوق الستين كثيرًا، وفي هذه الكناية ملمح ديني أراده الكاتب على لسان جده.

يقول: "*ضحكوا برهة على حافة القبر*" (Salih, 1999 p.105)، ويقول كذلك: "*كلنا يا بني نسافر وحدنا في نهاية الأمر* " (Salih, 1999 p.38)، فالعبارة الأولى وهي (حافة القبر) فيها كناية عن موصوف وهو (قرب الأجل)، أما العبارة الثانية وهي(كلنا يابني نسافر وحدنا في نهاية الأمر) ففيها كناية عن (الموت)، وفي ثقافة كثير من الشعوب وخاصة العرب يُتجنَّبون ذكر الموت صراحة،فالعرب تعبر عن الموت بعبارت مثل: الأجل المحتوم، المنية، هادم اللذات.

"*وإنه يسارع بذراعه وقدحه في الأفراح والأتراح*" (Salih, 1999 p.11)، كناية عن صفة وهي (مشاركة الآخرين)، إن مشاركة الناس في أفراحهم وأتراحهم بالنفس والمال والزاد عادة جُبل عليها أهل السودان، وما زالت إلى يوم الناس هذا، والملمح الذي أراده الطيب صالح من هذه الكناية هو الإشارة إلى أنَّ (مصطفى سعيد) محافظ على عادات مجتمعه السوداني وتقاليده رغم أنه قضى شطرًا من حياته في أوربا التي تختلف عاداتها عن عادات أهل السودان.

"*إنه رجل وسيم دون شك، جبهته رحبة*" (Salih, 1999 p.12)، في عبارة (رجل وسيم) كناية عن صفة (الجمال) وفي عبارة (جبهته رحبة) كناية عن صفة (الذكاء)، أكد بعض الباحثين أن الجبهة تعتبر مسؤولة عن العلاقات الاجتماعية والإنسانية المتميزة بالذكاء، وأن

في اتساعها دليل على تميز القدرات الذهنية والتفكيرية المتطورة خاصة في الميدان العملي التطبيقي، كما أشاروا إلى أنَّ شكل الجبهة العريضة يلعب دورًا مهمًا في تحديد الشخصية؛ ولهذا أراد صالح أن يصف بطل روايته بهذه الصفات المتميزة، ولم لا وهو ذلك الرجل الذي نال حظًا من الذكاء مكنه من الدراسة في الجامعات البريطانية، كما أنه عمل محاضرًا للإنجليز في عقر دارهم وبلغتهم.

وقال صالح:" *كان ابن الإنكليز المدلل*" (Salih, 1999 p.67)، هذا الحديث عن بطل الرواية (مصطفى سعيد) وفيه كناية عن نسبة اهتمام الإنجليز به.

"*يقولون إنّك لامع منذ صغرك*" (Salih, 1999 p.14)، "لامع منذ صغرك" هذه العبارة فيها كناية عن صفة وهي (الشهرة)، وقوله: "*لم يكن ثمة أدنى شك في أن الرجل من عجينة أخرى*" (Salih, 1999 p.19)، عبارة من (عجينة أخرى) فيها كناية عن صفة (التميز) إن الملمح من تلك الكنايات وغرضها هو لفت الأنظار إلى مصطفى سعيد. وإظهارة بطريقة يختلف فيها عن أترابه من حيث المظهر المتمثل في الوسامة، والجوهر المتمثل في الذكاء والتميز والشهرة، ونيل اهتمام الآخرين .

"*ليس ثمة مخلوق أب أو أم، يربطني كالوتد لبقعة معينة*" (Salih, 1999 p.23)، إنَّ عدم الارتباط بمكان معين كناية عن موصوف وهي(الحرية) ، وملمح هذه العبارة يشير إلى أن (مصطفى سعيد) لم يكن يحس بوالدته رغم أنها مربيته الوحيدة بعد وفاة والده، فكان أكثر استقلالية وأقل عاطفة عن بقية الأطفال في سنه.

"*وجاءت تسعى نحونا بخطوات واسعة*" (Salih, 1999 p.39)، توسيع الخطى في فهم العرب هو كناية عن (السرعة)، فأراد الكاتب أن يصف لنا هيئة (جين مورس) عندما توجهت إليهم مسرعة، وملمح التعبير يؤكد جرأة المرأة الغربية، وخاصة أنه ذكر نظرتها إليه بصلف"*وقفت قبالتي، ونظرت إليّ بصلف وبرود*" (Salih, 1999 p.39) فالعربي يرى من أدب المرأة وحشمتها أن تسير بخطوات بطيئة على حد قول الأعشى واصفًا محبوبته ومشيتها: "**تَمشِي الهُوَينا كما يَمشِي** الوَجي الوَحِلُ".

"في تكوينك الروحي بقعة مظلمة" (Salih, 1999 p.69)، هذا التعبير كناية عن الحقد الذي وصف قاضي المحكمة البريطانية به مصطفى سعيد، خاصة وأنّه قد وجد رعاية خاصة من الإنجليز، ولكنه لم يرد الجميل بمثله بل فعل عكس ذلك.

" حكومة كلام فارغ" (Salih, 1999 p.81)، هكذا وصف صالح الحكزمة السودانية في ذلك الوقت على لسان أحد أعمامه، وهذا الوصف يشير إلى ضعفها، وملمح ذلك يظهر أن صالح لم يكن مقتنعًا بأداء الحكومة في ذلك الوقت، وكذلك يكشف عن ارتباطه السياسي ببيئته السودانية.

" والكفل إذا طوقته بذراعيك لا تصل حده" (Salih, 1999 p.93)، هذا القول فيه كناية عن صفة (البدانة)، وقد قاله ود الريس (واحد من شخصيات الرواية) في وصف فتاة من فتياة القرية، وملمح ذلك تفضيل الرجل الشرقي للمرأة البدينة الممتلئة لحمًا، والمرأة البدينة تمتاز بالرعونة والليونة وطيب الملمس، لذا قال هشام بن عبدالملك عن جاريته (ميمونة) وكانت بدينة: "لو أن رجلاً ابتلع ميمونة ما اعترض في حلقه منها شيء للينها" (Al-Jawziyya, 1982)، والبدانة في المرأة من أهم مقاييس الجمال عند العرب، حيث إنهم كانوا يتعوذون بالله من المرأة الزلاء، أي النحيفة، كما قال الشاعر:

أعوذ بالله من زلاء ضاوية ::: كأن ثوبيها علقا على عود.

"كانت العنز تأكل عشاءه" (Salih, 1999 p.94)، هكذا وصف بكري (أحد شخصيات الرواية)، ودالبشير (زوج بنت مجذوب) بهذه العبارة مكنيًا بها عن (ضعف ودالبشير وقلة حيلته)، ليدحض بها زعم (بنت مجذوب) التي قالت عنه: إنّه كان من أكثر أزوجها قوة، وقد جاءت الكناية لتأكيد الرغبة والبعد عن اللفظ المفحش إلى ما يدل على معناه، وهذا ما سماه بعض اللغويين بالتلطف في الحديث أو لطف العبارة، وسماه الباحث عبقرية اللغة العربية في التعبير عن المحظور اللغوي.

"قالوا نسوان النصارى شيء فوق التصور" (Salih, 1999 p.99)، كناية عن (الجمال)، يقدم صالح من خلالها تصور المجتمعات الشرقية للمرأة في الغرب، بأنها تفوق نساء العالم

جمالاً، وخاصة أنّ هذه العبارة ذكرها صالح على لسان (ود الريس) الذي عُرف بخبرته في النساء وحبّه لهن.

"وصاحب الأرض طأطأ رأسه ولم يقل شيئًا" (Salih, 1999 p.117)، كناية عن صفة (الذل والانكسار)، هكذا صور صالح حال محمود ود أحمد (بطل من المناهضين للاستعمار في السودان) عندما جيء به إلى القائد الإنجليزي (كتشنر) منهزمًا، فالكاتب أراد أن يجعل من موقف بطل روايته (مصطفى سعيد) أمام محاكم الإنجليز في عقر دارهم وهو يشعر بالزهو، الذي يبدو من قوله: "وأنا أحس تجاههم بنوع من التفوق، فالاحتفال مقام أصلاً من أجلي ، وأنا فوق كل مستعمر(بكسر الباء) ، إنني الدخيل الذي يجب أن يُبَتَّ في أمره" (Salih, 1999 p.117)، كأنه أراد أنهم يطأطئون رؤوسهم عندما وقف أمام محكمتهم.

"بعد مصطفى سعيد لا أُدخِل عليَّ رجلا" (Salih, 1999 p.118)، كناية عن صفة (الاحجام عن الزواج) ، هكذا عبرت حسنة بنت محمود عن رفضها الزواج ثانية بعد أن فقدت زوجها الأول (مصطفى سعيد)، وملمح هذه الكناية عادة اكتفاء المرأة السودانية بزوج واحد والإخلاص له حتى بعد وفاته، وما زالت أثار هذه العادة باقية لدى بعض نساء المشرق العربي والسودان.

الخلاصة

عالجت هذه الورقة ملامح الصورة البيانية التي تميزت بها رواية صالح تاريخ ص. إلى الشمال للكاتب الروائي الطيب صالح، ومن خلال الدراسة والتحليل توصلت الورقة إلى مجموعة من النتائج، كما اقترحت عدة توصيات. تعددت الصور البيانية مثل: التشبيه، والمجاز، والاستعارة، والكناية، في رواية (صالح تاريخ ص. إلى الشمال) موضوع البحث. تميزت الصور البيانية التي صاغها صالح في روايته بالعفوية، والتلقائية مع دقة التصوير الذي اتسق مع جو النَّص.أسهمت الصور البيانية في رواية صالح تاريخ ص. إلى الشمال في ترابط نصوص الرواية، وإحكام تنسيقها. أكدت الصور البيانية في الرواية على مهارة الكاتب اللغوية، وعمق تجربته بالحياة التي ارتبطت بسياقها الاجتماعي والسياسي والاقتصادي. أبانت النماذج

المستمدة من مادة البحث عند تحليلها عمق ارتباط الطيب صالح ببيئه الريفية التي نشأ في ربوعها، ذلك الارتباط الذي أثر في مضمون الرواية موضوع البحث. أثبتت نماذج البحث التي خضعت للتحليل والدراسة قدرة الرواية على عكس الحياة الاجتماعية التي ترتبط بتقاليد القرية. كشفت نماذج تحليل مادة البحث عن توظيف الكاتب للموروثات الدينية والشعبية المرتبطة بحياة النَّاس في أدب الرواية.

المصادر والمراجع

مصدر البحث

Salih, T. (1999). Mausim Al-Hiğraẗ Ila Al-Šamāl. Beirut: Dār Al-Ğaīl Li-Našr Wa-ṭabā'aẗ Wā-Taūzī'.

المراجع

'Assāf, S. S. (1982). *al-Ṣ ūrah al-shiʿ rīyah wa-namādhijuhā fī ibdāʿ Abī Nuwās*. Beirut: Al-Mu'assaẗ al-ğ ā'iyyaaẗ liddirāsāt wa al-Našr.
Al-Fayyā, A. A. (2010). *Fī 'awālim Al-Ṭ ayyīb Ṣ āliḥ : Qirā'āt Naqdīyaẗ* . Damascus: Dar Ninawa.
Al-Jawziyya, I. Q. (1982). *Aẖ bār al-Nisāʾ* (N. Riḍ ā, Ed.). Beirut: Dār Maktabaẗ al-Hayāẗ .
Al-Zamaẖ šarī. (2009). *Tafsīr Al-Kaššāf 'An Ḥaqāʾ iq Al-Tanzīl Wa Ūʿ yūn Al-'Aqāwyl Fī wuğ ūh Al-Ta'awyl*. Beirut: Dar Marefah.
Albérès, R. M. (1982). *Tārīẖ Al-Riwāyaẗ Al-Ḥadīṯ aẗ* (2nd ed.; G. Sālim, Trans.). Beirut: Mansurat Bahr Al-Mutassit.
Alshami, H. R. (1998). *Mar'ah fi al-riwayah al-Filastiniyah Dirasah 1965-1985*. Damascus: Ittihad al-Kuttab Al-Arab.
Esmail, E. E.-D. (1981). *Al-Ši'r al-'Arbī al-Mu'aṣ ir Qaḍ āyāhu Wa Zawāhiruhu Al-Fanniyaẗ Wa al-Ma'nawiyaẗ* (Vol. 3). Beirut: Dar Al-

'Audah.

Hammouda, S. S. (1996). *Durūs fī Al-Balāġaẗ al-'Arbīyaẗ* . Iskandariya: Dar Maarifa al-Gamia.

Hibi, M. (2010). Al-Anā Wa Alʾ āẖ ir Fī Riwāyyaẗ Mūsim Al-Hiğ raẗ Ila Al-Šamāl. Retrieved April 2, 2021, from diwanalarab.com website: https://www.diwanalarab.com/25378-رواية-موسم-الهجرة

Ibn Fāris. (2008). *Mu'ğ am Maqāyis Al-Luġaẗ* (A. M. Al-Šāmī, Ed.). Cairo: Dār al-ḥ adīṯ .

Ibn Kaṯ īr. (1998). *Tafsīr al-Qur'an Al-'Aẓ īm* (Vol. 4; M. H. Shamsideen, Ed.). Beirut: Dar Al-kotob Al-Ilmiyah.

Ibn Manẓ ūr. (1993). *Lisān al-ʿ Arab* (3rd ed.). Beirut: Dār Ṣ ādr Linšr.

Khalil, A. (1989). *Al-Ru'yyaẗ Al-Ğ amālIyaẗ Fī Šiʿ ir Al-Ğ āhilīyaẗ Wa Sadr Al-Islām*. University of Aleppo.

Qaṣ ṣ āb, W. (2014). *Al-Blāġaẗ Al-'Arbīyyaẗ : 'Ilm Al-Bayān*. Damascus: Dar Al-Fikr.

Saeed, S. M. (2015). *Al-Ṣ ūraẗ Al-Bayāniyẗ Fī Sūraẗ Yusūf*. Al-Jazeera University.

Tha'ālibī, A. M. (1998). *Al-Kināyaẗ wa Al-Ta'rīḍ* (A. H. Farid, Ed.). Dar Qubbā' lil ṭ ibā'aẗ Wa Al-Našr.

Wadi, T. (2014). *Riwāyah Siyāsīyah*. Giza: As-shirkah al-Misriyah al-Alamiah lin Nasr - Longman.

Zaraziq, A. H. (2015). Term and the Narrative Term Their Hindrances in the Literary arabic Criticsm. *Al-Ameed Journal*, *4*(14), 125–155.